Entre a arte e uma catraca

Between Art and a Turnstile

Entre el arte y un torniquete

Victor Gecils
Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

A partir da análise dos processos e desdobramentos do trabalho *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), de autoria do coletivo Contra Filé, o presente artigo pretende discutir como se conjugam as relações entre arte, público e espaço construídas a partir de práticas artísticas públicas. A investigação se concentra em compreender de que maneira as dimensões estéticas e discursivas da arte são capazes de propor arranjos antagônicos à estrutura política dominante, através da produção de dissensos na ordem hegemônica vigente.

Palavras-chave: arte pública, arte crítica, arte participativa

Trabalho submetido: 11/7/2024
Aprovado: 31/8/2024

ABSTRACT
Based on an analysis of the process and development of the artwork *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), by Contra Filé, this article aims to discuss how the relations between art, the public and space are constructed through public artistic practices. The research focuses on understanding how the aesthetic and discursive dimensions of art are capable of proposing antagonistic arrangements to the dominant political structure, through the production of dissent in the current hegemonic order.

Keywords: public art, critical art, participatory art

RESUMEN
A partir del análisis de los procesos y desarrollos de la obra *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), del colectivo Contra Filé, este artículo pretende discutir cómo se construyen las relaciones entre arte, público y espacio a través de las prácticas artísticas públicas. La investigación se centra en comprender cómo las dimensiones estéticas y discursivas del arte son capaces de proponer disposiciones antagónicas a la estructura política dominante, a través de la producción de disidencia en el actual orden hegemónico.

Palabras clave: arte público, arte crítico, arte participativo

Victor Gecils é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e graduado no Bacharelado interdisciplinar em Artes e Design pela UFJF.
https://orcid.org/0009-0003-8639-8119 | vgecils@id.uff.br

Por que arte nos espaços públicos?

Nas últimas décadas, é visível um aumento no número de trabalhos de arte que exploram espaços que não os tradicionais de museus e galerias. Apresentadas sob múltiplas nomenclaturas e apoiadas por genealogias e poéticas distintas, é possível perceber uma tendência convergente nas práticas artísticas contemporâneas em buscar o lugar público como espaço privilegiado para produção e circulação da arte. Acompanhando esse processo, há uma crescente dos trabalhos que pretendem atuar diretamente em questões sociais e políticas, promovendo arte engajada, colaborativa e que exalta a coletividade, configurando o que Claire Bishop (2006) denomina como uma virada social. O espaço museal parece insuficiente ou impróprio para desenvolver os trabalhos que surgem por essa vertente. Longe desses ambientes excessivamente institucionalizados, herméticos e permeados por pressões ideológicas, a arte encontra um lugar mais apropriado para operar a partir do âmago da sociedade. Esses trabalhos de arte se apresentam antes como processo, situação ou projeto do que como objetos finalizados destinados à contemplação. Assim, a arte vê a possibilidade de mudança na estrutura política vigente em seu horizonte, a capacidade de contrapor a ordem hegemônica e propor novas formas de vida. Ali são construídas outras associações entre a arte, o público e o espaço.

No entroncamento dessas tendências, a cidade se torna o meio ideal para o desenvolvimento da prática artística. Das inúmeras relações sociais, econômicas, políticas e afetivas que atravessam o ambiente urbano germina a arte, constituída em seu cerne pelo próprio local de onde surge. Essa relação íntima do trabalho de arte com o lugar que ocupa e as pessoas que ali vivem pode ser compreendida a partir da noção de *site-specific*. Antes preocupada com as características físicas e geográficas de um certo local, a concepção de site tem se alargado nas últimas décadas para abarcar um lugar determinado social e culturalmente (Kwon, 2008). Desta forma, quando trabalha a partir dessa categoria de *site*, a arte que se insere no espaço público incorpora o contexto de que parte sua prática, em termos tanto físicos como imateriais. Mesmo que

muitas práticas artísticas públicas não reivindiquem a categoria de *site-specific*, ao observá-las através desse escopo podemos enfatizar sua relação com o lugar que ocupam e o efeito que surtem nas relações ali estabelecidas. Encarar a dimensão *site-specific* da arte nos espaços públicos implica em compreendê-la como algo que se inscreve no ambiente urbano, usando como fonte as inúmeras tensões da própria cidade e que, de alguma maneira, tenta introduzir novas possibilidades e perspectivas nesse cenário. Nas palavras de Válio e Marcondes (2015, p. 66), "a intervenção artística urbana, ao valorizar práticas cotidianas, trabalha com as questões latentes do site e busca alterar a carga simbólica preexistente, possibilitando momentos de interrupção, reflexão e respiro."

Do mesmo modo, ao buscar o espaço da cidade, a arte pública expressa uma clara recusa ao ambiente institucional tradicional e ao ideal de arte que determina como cânone. Esses espaços institucionais buscam cindir a continuidade entre a arte e as demais esferas do cotidiano, elevando a obra de arte a objeto excepcional, destinado à contemplação estética e nada mais. Assim, opondo-se ao modelo de arte fixado como norma, os trabalhos *in situ* desafiam a concepção de uma separação entre a esfera da arte e o mundo real. Compreendem que, longe de ser autônoma e encerrada em um universo particular, a arte atravessa e é atravessada por intenções políticas, sociais e econômicas que tomam parte em uma complexa trama que envolve espectadores, artistas, participantes, trabalhos, galeristas, colecionadores e os demais agentes do campo da arte. Fica claro que o espaço onde a experiência da arte acontece se constitui não só como um recinto em que essas relações se organizam, mas que também desempenha um papel no arranjo da maneira com que acontecem, ao contrário de ocupar uma posição estéril, de neutralidade, como o discurso modernista nos leva a crer.

> O espaço moderno da galeria/museu, por exemplo, com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço

> de uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como "objetivos", "desinteressados", e "verdadeiros". (Kwon, 2008, p. 169)

Como um agravante nessa dinâmica, a partir da década de 1980, com a consolidação do neoliberalismo como estrutura política dominante, as influências sobre o espaço da arte adquirem um caráter cada vez mais privado. Grandes empresas miram as instituições de arte como alvos atrativos para o patrocínio corporativo, utilizando-as como propaganda para sua imagem, enquanto estendem seus interesses para o mundo das artes (Wu, 2006). Com isso, os rumos das exposições são pautadas de forma considerável pelas patrocinadoras, que transformam o espaço museal em vetor de disseminação de suas posições ideológicas. Ao associar seu nome às instituições de arte, essas corporações também buscam compartilhar com a arte um rótulo positivo, ocultando suas intenções capitalistas e "assim revestem seus interesses particulares com um verniz moral universal." (Wu, 2006, p. 148). Portanto, nas dinâmicas contemporâneas da arte, o lugar público se torna uma alternativa para práticas contrárias às imposições mercadológicas e que afrontam os interesses da elite dominante neoliberal.

Essas práticas de arte no espaço público, então, partem de um território que, primeiro, toma ciência das parcialidades que permeiam o meio onde a arte acontece e, segundo, se vale dessas próprias tensões para elaborar e compartilhar o seu sentido. Muito mais do que uma proposta de arte indissociável da fisicalidade de um determinado local, o *site-specific* é hoje a construção de um lugar discursivo, calcado pela interação do trabalho de arte com o seu próprio contexto que, ao mesmo tempo, a produz e é produzido por ela, como é destacado no texto *Um lugar após o outro* de Miwon Kwon (2008).

Seria um equívoco, porém, pensar que o mero deslocamento de um trabalho de arte de um museu para um local público, como uma praça, por exemplo, bastaria para eximi-lo de toda pressão institucional. Ao contrário, como nota Andrea Fraser (2008), os limites do que podemos definir como instituição da arte se estendem para muito além das paredes das galerias. Abarcando os espaços de arte da mesma forma como os agentes humanos envolvidos em seu sistema, torna-se possível tomar a concepção de instituição como a construção de um campo social que se forma ao redor do que entendemos como arte.

> A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas condição irredutível de sua existência como arte. Não importa o quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação. (Fraser, 2008, p. 184)

À luz dessas considerações, é válido afirmar que a arte quando se instaura nos espaços públicos não se deixa resumir ao ato de ignorar a existência da instituição, mas que entende o funcionamento de suas dinâmicas para traçar um diálogo claro de oposição. Negar o ambiente tradicional de exposição é confrontar justamente os valores ideológicos que estão dados por esse enquadramento institucional, enquanto coloca outras possibilidades para a estruturação de conexões que arte, público e espaço podem estabelecer entre si. Encontrar a posição que as práticas de arte em espaços públicos ocupam, portanto, exige análises específicas acerca dessas dinâmicas. É preciso submetê-las a uma cuidadosa investigação para entender quais são os tipos de relações que traçam com o espaço que ocupam e com o público com quem dialogam. Eis um esforço que exige sensibilidade e atenção: para além das questões estéticas, discursivas e formais dos trabalhos, que não deixam de ser igualmente importantes, sua dimensão social demanda uma

análise crítica. Não se trata de utilizar essas relações como instrumento, tema ou matéria-prima de uma obra, mas integrá-las de fato ao trabalho, tendo como horizonte a reconfiguração das estruturas políticas estabelecidas. Caso contrário, se fazem práticas que sequestram esses vínculos sociais e os alienam de suas reivindicações, reforçando indiscriminadamente as relações de opressão que as atravessam, ao invés de promover a mudança social.

Buscando aprofundar a discussão acerca das dinâmicas expostas aqui, uma análise do trabalho *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), do grupo Contra Filé, se mostra como um caminho interessante para desdobrar os papéis de público, arte e espaço em suas mais variadas dimensões.

Arte-espaço-público

Concebido no contexto do projeto Zona de Ação, programa ligado ao SESC-SP, realizado pelo Grupo Contra Filé, na cidade de São Paulo, o *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* surgiu a partir da discussão das formas com que o controle se expressa no universo urbano. Após ter organizado debates públicos que envolviam moradores da região, outros coletivos e teóricos, o grupo identificou um símbolo muito presente nas relações de dominação condensadas pela cidade: a catraca. Parte integrante de ambientes como espaços culturais e no transporte público, a catraca marca sua presença como elemento de controle, que reforça distinções socioeconômicas enquanto se mescla com a vida pública urbana. A sua presença denota uma separação do espaço, um limite físico do acesso, um controle impessoal de quem pode ou não habitar certos lugares. Vem à tona a pergunta: como combatê-la como ideia e como realidade?

Esse é, pois, um projeto que parte das demandas e indignações da comunidade com que trabalha. Os artistas submergem nos movimentos sociais que orientam a sua prática, mesclando ativismo e arte em busca de mudanças na realidade. O trabalho é em si o encontro entre os participantes, as discussões e lutas políticas e os

desdobramentos estéticos que disso nascem. Ele adota uma atitude colaborativa, baseada na participação da comunidade para a sua elaboração e produção de sentido. A arte existe enquanto processo que engendra ramificações infiltradas no lugar público onde há a necessidade de mudança. Em *Programa para a Descatracalização da Própria Vida*, esse processo coletivo deságua em cartazes e diagramas que colocam em perspectiva o papel da catraca na organização social da cidade e seu impacto como símbolo.

Fig. 1 - Grupo Contra Filé. *Monumento à Catraca Invisível,* 2004. Fonte: Grupo Contra Filé.

São projetados os caminhos que surgem da discussão comunitária de volta ao espaço de onde surgem, reenquadrando a perspectiva do público acerca dessa problemática. Posteriormente, essas discussões culminaram na instalação, de forma anônima, de uma catraca enferrujada em um pedestal desocupado no Largo do Arouche, praça pública da cidade de São Paulo, o chamado *Monumento à Catraca Invisível* (Fig. 1). Tendo em vista essas ações, pode-se então realizar uma análise de como a proposta artística é capaz de propor mudanças na realidade social a partir de suas operações estéticas e da prática discursiva associada a elas.

O público e o privado

É fácil constatar que *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* tratou de uma questão que passa pela disputa das fronteiras entre o público e o privado. A catraca, que representa a limitação e o controle, frequentemente se impõe sobre espaços urbanos que deveriam ser de livre acesso e se coloca entre a utilização de serviços públicos, o que justamente constitui o cerne do problema. Para endereçá-lo, é preciso uma sensibilidade singular quanto a essa dinâmica. Uma vez que a intenção do trabalho é opor-se à particularização e o cerceamento de certos lugares, é necessário que haja um afastamento de práticas artísticas que possam reafirmar e reforçar essa realidade, que deixem de lado um elemento crítico e potencialmente transformador. Como demonstrado anteriormente, a localização física de um trabalho não é suficiente para inseri-lo nas dinâmicas da cidade de uma forma de fato pública. Para a teórica Chantal Mouffe (2013, p. 181), "arte pública não é, segundo meu ponto de vista, arte em espaços públicos, mas, uma arte que institui um espaço público – um espaço de ação comum entre pessoas." Isso significa dizer que, sob essa perspectiva, a arte pública se coloca antes como um meio de debate e de proposição envolvido em um processo de engajamento e de modificação da realidade, do que a disseminação unilateral de valores e ideologias pelos propositores ou patrocinadores do trabalho.

No trabalho do grupo Contra Filé, a obra se insere no espaço público, no caso do *Monumento à Catraca Invisível*, como uma forma de inversão da lógica do monumento. Com a intervenção realizada no pedestal vago, os artistas equiparam a catraca à mesma condição de bustos e estátuas que povoam praças e parques. Essas esculturas, segundo a crítica Rosalind Krauss, que se colocam em um lugar enquanto o fazem referência, são uma afirmação dos valores que se pretende atribuir a ele:

> Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. Um bom exemplo é a estátua equestre de Marco Aurélio: foi colocada no centro do Campidoglio para simbolizar com sua presença a relação entre a Roma antiga e imperial e a sede do governo da Roma moderna, renascentista. Outro monumento utilizado como marco num lugar onde devem ocorrer eventos específicos e significativos é a estátua *Conversão de Constantino,* de Bernini, colocada no sopé das escadas do Vaticano que ligam a Basílica de São Pedro ao coração do governo papal. As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (Krauss, 2008, p. 131)

Essa afirmação de valores, contudo, não necessariamente reflete todas as disputas e narrativas que coabitam o mesmo espaço. É comum que essas representações reproduzam um conjunto bem específico de ideais, compartilhados por uma elite dominante, que se impõem sobre esse lugar sob a forma de um discurso hegemônico. Essa é uma forma colonizadora de arte, que segue as normas do discurso tradicional e homogeneizante, que erradica a pluralidade de narrativas que cruzam um lugar em favor de uma única história oficial. Como nota Judith F. Baca:

> Do triunfante general de bronze à cavalo — do qual a vista do público é a parte inferior de cascos galopantes — até suas mais contemporâneas versões corporativas, encontramos exemplos de arte pública a serviço da dominância. Através de suas presenças diárias em nossas vidas, esses trabalhos de arte pretendem nos persuadir da justiça dos atos que representam. O poder do patrocinador corporativo é incorporado na escultura de pé em frente ao imponente prédio comercial. Esses trabalhos grandiosos, como seus predecessores militares nos parques, suscitam uma sensação intimidadora por sua escala e a importância do artista. (Baca, 1995, p. 132, tradução nossa)

Ao colocar uma catraca nessa mesma posição, é feita uma denúncia da condição simbólica que desempenha, da carga ideológica que sua presença institui na vida urbana. Essa operação configura uma via de mão dupla: do mesmo modo que confronta a ideia da catraca, também expõe as estruturas de dominação implícitas na lógica do monumento. Apresentada nos moldes de um monumento, a catraca se torna em uma presença incômoda e indesejada, um objeto que evoca as restrições que usualmente se mantém veladas no cotidiano. Ela se mostra como um impedimento, a realização de uma imposição que não respeita as vontades e demandas da população sobre o espaço público, é um lembrete do esquema de dominação entranhado na ordem social.

Conjugando um elemento que existe como cerceador de acesso com a linguagem tradicional do monumento, a produção artística propõe uma nova configuração do espaço público, onde as dinâmicas de poder convencionadas são abaladas, ou, pelo menos, deslocadas. Postas em cheque, as convenções antes estabelecidas naquele microcosmo podem dar vez a outras possibilidades de experiência da vivência, uma vez que suscitam questionamentos a respeito da própria manutenção do *status quo*. Por que a catraca ocupa este pedestal? O que ela significa nele? Para que servem as catracas e os monumentos? A partir daí, as perguntas convertem-se em inquietações que clamam por ação. A catraca não deveria estar ali, é uma presença opressora, logo, o que faremos com ela? Além da crítica, O *Monumento à Catraca Invisível* é uma provocação, um convite a desafiar uma ordem política estabelecida.

Se, por um lado, a catraca como intervenção urbana desestabiliza a organização de um lugar comum que reflete uma dinâmica social mais abrangente, por outro, sua instalação em um ambiente de arte tradicional certamente não traria os mesmos resultados. Caso transposta na íntegra para o interior de uma galeria, por exemplo, a obra perderia o que a sustenta artisticamente: as contradições do espaço urbano no qual se inscreve e faz parte. Assim, quando exibida em exposições como a *Ex Argentina, La Normalidad*[1] (2006, Fig. 2), *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* assume a forma de outros desdobramentos. Ao invés de se contentar com uma cópia inacabada de uma experiência irreprodutível nas condições do espaço particular, o grupo Contra Filé apresentou os textos, imagens, reflexões e diagramas que apresentam as experiências produzidas durante a execução do projeto. Elas mostram a ação como processo, ao passo que guiam os espectadores pelas mesmas questões políticas e artísticas que orientaram a produção do trabalho. É uma atualização importante, que revitaliza o sentido da prática artística para um espaço diametralmente distinto do site em que foi inicialmente instalada, sem ignorar as pressões do espaço institucional ou descartar as questões próprias do ambiente urbano que originou o trabalho de arte.

1 Contando com artistas internacionais, a exposição ocorreu no Palacio Nacional de la Artes, inaugurada em fevereiro de 2006, tendo como ponto de partida a recente crise econômica Argentina no período. Catálogo disponível em: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://www.etcetera-archivo.org/files/original/5/254/Catalogo_La_Normalidad_%5BEX_ARGENTINA%5D.pdf .
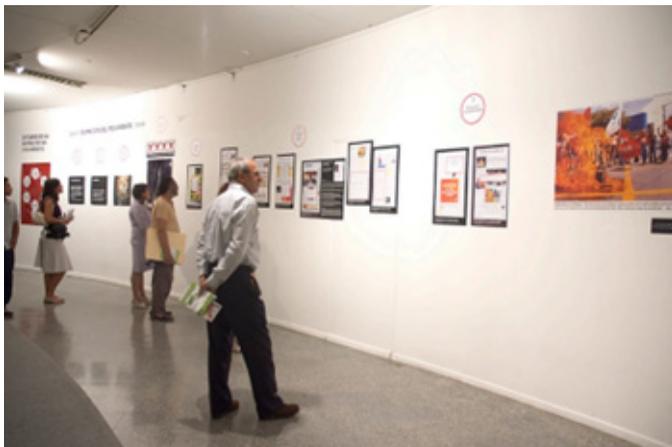
Fig. 2 - *Programa para a Descatracalização da Própria vida* em exibição na exposição
Ex Argentina, La Normalidad, 2006. Fonte: Grupo Contra Filé.

Todavia, é preciso entender esse desdobramento como algo distinto da situação produzida na praça pública. O que já era uma problemática para os primeiros trabalhos *site-specific* continua relevante diante da produção contemporânea: como mostrar esses trabalhos para além de seus contextos de realização? Certamente, se o ambiente institucional já era inapropriado em um primeiro momento para o projeto, sua adequação para a exibição de seu processo e execução são, no mínimo, questionáveis. Apesar da presença na exposição ter ampliado o alcance do trabalho e ter dado projeção às reivindicações que orientam a ação, de uma certa maneira essa presença a transformou no produto estético ao qual se opunha. Isso não significa dizer que esse ato por si é suficiente para esvaziar todo o sentido da prática artística, ou que seja necessariamente negativo, mas é fato que existe aí uma contradição. O registro dessas manifestações artísticas efêmeras, imateriais e altamente dependentes de seus contextos parece desconfortável e destituído de suas melhores qualidades quando confinado no interior das paredes de museus e galerias. É, então, mandatório que estejam lá? Esse impasse sem uma aparente solução satisfatória ainda é combustível para experimentações e propostas no campo, da elaboração de novas formas de registro e preservação, até a tentativa de desaparecimento completo do trabalho. Mesmo sem caminhos claros a serem seguidos, é importante que o destino de seus desdobramentos seja uma consideração que paute a produção de arte que se vale do espaço público no contemporâneo.

Produzindo dissenso

Estando disposta a relação do trabalho analisado com as tensões presentes entre espaço público e privado, nos deparamos agora com o problema da arte pública como ação política. Nessa esfera, é preciso antes apontar uma atitude comum ao categorizar esse tipo de trabalho simplesmente como uma arte política, o que pode acabar por obscurecer a dimensão política inerente à arte. Tendo como base alguns pensadores como Jacques Rancière e Chantal Mouffe, podemos encarar uma arte engajada politicamente de outra maneira que não a da denominação pouco precisa de arte política,

substituindo-a pela designação de arte crítica. Esse argumento se sustenta, em primeira instância, pela constatação de que não existe um tipo de arte que não seja política, que essa é uma condição intrínseca à sua própria existência como arte, parte indissociável de si mesma. Como explica Mouffe:

> Existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética. Assim, nunca falo de "arte política", pois não considero ser possível fazer uma distinção entre arte política e não política. Na perspectiva da teoria hegemônica, práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma determinada ordem simbólica, desafiando-a, e é por isso que possuem necessariamente uma dimensão política. A política, por sua vez, diz respeito à ordenação simbólica das relações sociais, o que Claude Lefort chama de *mise en scène,* o *mise en forme* da convivência humana – lugar de sua dimensão estética. (Mouffe, 2013, p. 190)

Assim, notamos que, mesmo que o tema ou discurso que permeia uma determinada obra evite engajar uma discussão aberta sobre a ordem política estabelecida, ela ainda assim toma parte nas dinâmicas dessa dita ordem. Ora, não se trata de tentar mensurar *se* uma obra engaja e gera impacto na organização da política, *mas de que maneira* ela atua em interface com estruturas políticas, sociais e econômicas. Resta saber se a arte age de acordo com as convenções postas por um consenso político dominante ou se tenta fazer frente a esses valores se valendo de seus próprios sistemas de princípios hegemônicos. Ainda citando Chantal Mouffe, podemos entender, a partir do modelo de política que propõe, de que maneira a arte pode se inserir nas tramas políticas que a envolvem, dentro de um confronto com projetos hegemônicos:

> Em resumo, qualquer ordem é política e baseada em alguma forma de exclusão. Existem sempre outras possibilidades que foram reprimidas e que podem ser reativadas. As práticas articulatórias, por meio das quais uma certa ordem é estabelecida, e os significados das instituições sociais estão fixados, são

> “práticas hegemônicas”. Toda ordem hegemônica é suscetível de ser desafiada por uma prática hegemônica oposta, isto é, práticas que tentarão desarticular a ordem existente a fim de instaurar outra forma de hegemonia. (Mouffe, 2013, p. 186)

Amparados por essa premissa, temos a abertura para entender que as obras e trabalhos de arte, dentro de maiores e menores graus, sempre atuaram em consenso com a ordem dominante (quando reproduzem ou afirmam as práticas convencionais desse sistema) ou produzindo dissensos (quando propõe um choque desse projeto com outras realidades possíveis, a fim de lutar pelo espaço que a hegemonia ocupa). Na prática, porém, é comum que essa dinâmica não se apresente como um binarismo estático. Práticas artísticas frequentemente se colocam em posições de contradição, sendo por vezes pouco específicas ou com uma gama muito aberta de interpretações. A arte não termina onde chegam as intenções dos artistas ou de qualquer outro, ela existe como um organismo vivo, afetado e modificado por todos aqueles que com ela entram em contato. Assim, é prudente evitar julgamentos apressados ou condenações severas sem antes ter o cuidado próprio com essas produções que são multifacetadas. Postas essas considerações, temos em nosso horizonte a ponderação de como certas práticas estéticas e discursivas podem produzir dissensos ou reforçar o consenso. Obviamente, essa análise nunca pode estar descolada do contexto histórico-social em que a obra se insere, já que é preciso ter em vista as relações que estabelece com a política vigente, tanto em escala global como em escala local. Os parâmetros estabelecidos para tal, destarte, nunca poderão ser inflexíveis, absolutos e transferíveis – este é um exame que precisa ser realizado a partir do processo, que nasce da própria prática, a partir da experiência que seu público frui e compartilha no espaço que dividem. Para melhor desenvolvermos esse pensamento, Gisele Ribeiro nos deixa sua contribuição no texto *Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente*:

> A relação do campo da arte com essa perspectiva sobre o político revela ainda que as práticas artísticas não vão tornar

> perceptíveis as convenções (ou seja, a ordem estruturada hegemonicamente) e posicionar-se frente a elas, do mesmo modo. Algumas práticas vão optar simplesmente por ignorar a convencionalidade do campo (negando simultaneamente qualquer aspecto político), outras vão trabalhar na ocultação das convenções, tornando-as transparentes e imperceptíveis, umas vão se dedicar a romper as convenções (embora muitas vezes de modo também convencional), enquanto outras vão entender o trabalho na arte como negociação política, insistindo na atenção às contingências. Neste último caso, mesmo diante da impossibilidade de abdicar de toda ordem ou convenção, valeria a pena enquadrá-las, já que sua visibilidade carrega a promessa de que poderiam sempre constituir-se de outro modo. (Ribeiro, 2015, p. 13)

Sob essa ótica, podemos voltar nossa atenção novamente para o modo com que a obra *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* se interpôs acerca da ordem política do contexto com que dialogava. Com esse propósito, devemos identificar como se dão as relações de poder hegemônico nessa conjuntura e como age neste espaço para compreender como o trabalho, por sua vez, reage ou se conforma em relação a isso. Quanto a isso, Mouffe (2013), entre muitos outros teóricos, percebe que a ordem estabelecida no Ocidente a partir dos anos 1980, que consequentemente domina a política a nível global, é certamente o neoliberalismo. Segundo ela, "a tendência dominante do pensamento liberal é caracterizada por uma abordagem racionalista e individualista, incapaz de compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social, com os conflitos que o pluralismo implica" (Mouffe, 2013, p. 184). Trata-se de uma política que busca neutralizar os conflitos que constituem o cerne do que é de fato político, que advoga por um consenso em toda situação, que sempre diz possível encontrar um meio termo. Isso tende reduzir todo embate a uma categoria subordinada a resoluções ditadas puramente por um saber técnico, que ignora as divergências ideológicas que imprescindivelmente os orientam. Em última análise, é um sistema que esteriliza qualquer possibilidade de mudança.

Como, pois, uma catraca em um pedestal se posiciona ante a esta conjunção? É certo que a própria inversão dos símbolos tanto do monumento quanto da catraca já aponta na direção da produção de dissensos. Evidenciar um símbolo de controle social colocando-o em uma posição canônica da arte põe em perspectiva ambas as partes dessa correlação. A catraca e o monumento são bastiões da manutenção da hegemonia política vigente, tanto da ordem física quanto de ordem simbólica, os dois são dispositivos de controle que asseguram que as coisas continuem como estão. Existem para restringir espaços e impor ideais sobre eles, pretendem permanecer incontestados. Quando um assume o lugar do outro, esse estado não é apenas exposto, mas confrontado; as convenções sagradas da arte tradicional são transgredidas, e o instrumento de controle privado é posto público – mostrando sua contradição com o próprio espaço que ocupa. Uma vez reorganizadas, essas peças se colocam em uma configuração de vulnerabilidade, podendo ser assim criticadas e, possivelmente, modificadas.

Sob essa perspectiva, é possível analisar os desdobramentos que incorreram da intervenção do Grupo Contra Filé no tecido urbano para entender as repercussões dessa prática. Meses após sua instalação, o *Monumento à Catraca Invisível* se tornou matéria de jornal[2] e foi elevado ao estatuto de problema público, até ser finalmente retirado pelas autoridades da cidade. Ele se provou um ruído, um incômodo na ordem pública que não pode ser relevado e precisou ser removido para restaurá-la. Sua existência nunca pode ser compatível com a hegemonia que estava estabelecida. Posteriormente, a descatracalização se tornou tema de tirinha da célebre cartunista Laerte, debate linguístico e redação de prova da Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST)[3] , no ano seguinte à sua instalação. São ressonâncias que atravessam um universo muito mais extenso do que o debate estético e da qualidade artística, elas provêm reflexões sociais e deslocamentos em diversos outros campos e disciplinas transversais. Ela promove um horizonte de mudança e realiza o que Rancière identifica como o potencial transformador da experiência estética:

2 Matérias de jornal publicadas na Folha de São Paulo nos dias 04 e 09 de setembro de 2004. Acesso em 10/01/2024. Disponíveis online em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm e https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200404.htm .

3 A Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST), é uma instituição responsável por realizar os exames de vestibular da Universidade de São Paulo (USP).

> A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais. (Rancière, 2010, p. 50)

Considerações finais

Longe de ser uma coisa pronta, que invade um espaço físico e simbólico externo a ela, o *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* é um exemplo de como a arte pode funcionar como uma geradora de dissensos e como motor de reestruturações sociais. O trabalho reflete como as propostas artísticas públicas, críticas e participativas possuem a potencialidade de criar relações com o público e com o espaço, que partam da realidade que compartilham. Dos encontros públicos para decidir o que e como abordar através do trabalho, às repercussões em jornais, vestibulares e tirinhas, a descatracalização construiu coletivamente seu sentido no espaço que ocupa.

Situada em um arranjo complexo e delicado, fazer arte pública não é tarefa fácil. Ela exige uma sensibilidade singular para ouvir e compartilhar problemas próprios das pessoas e dos espaços, e atenção às estruturas sociais que os englobam. É uma tarefa que exige coragem para enfrentar uma ordem política hegemônica, e lutar para promover reformas na realidade. Nesse âmbito, não há modelos ou metodologias claras a serem seguidas à risca para realizar práticas de arte pública. Essa deve ser encarada como um processo, como jornada que deve surgir do próprio contexto onde se pretende atuar e que deve sempre retornar a ele.

Referências

Baca, J. (1995). Whose Monument Where? Public Art in a Many--Cultured Society. In S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 131-138). Bay Press.

Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183.

Fraser, A. (2008). Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Revista Concinnitas*, *2*(13), 178-187.

Krauss, R. (2008). A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, *17*(17), 128-137.

Kwon, M. (2008) Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, *17*(17), 166-187.

Marcondes, M. J. A., & Valio, L. B. M. (2015). Intervenções artísticas no urbano: revendo o "novo paradigma relacional". In J. Cirillo, J. L. Kinceler, & L. S. Oliveira (Eds.), *Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (pp. 59-78). Proex-UFES.

Mouffe, C. (2013). Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?. *Arte & Ensaios,* (27), 180-199.

Rancière, J. (2010). Política da arte. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, *2*(15), 045-059.

Ribeiro, G. (2015). Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente. In J. Cirillo, J. L. Kinceler, & L. S. Oliveira (Eds.), *Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (pp. 9-29). Proex-UFES.

Wu, C. T. (2006). *Privatização da Cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Boitempo Editorial.